COMMENT JOUER LE THÉÂTRE DE VICTOR HUGO ?

(article paru dans les actes de la Journée d'Etudes du Havre, *Le Drame romantique*, Editions des Quatre-Vents, 1999.)

La question ainsi posée, «Comment jouer le théâtre de Victor Hugo ?», n'a de sens que si l'on y entend le point d'interrogation final comme un programme de réflexion. Il ne s'agit évidemment pas pour moi de donner un mode d'emploi, des conseils ou des consignes aux acteurs ou aux metteurs en scène du théâtre de Hugo, mais plutôt de répondre aux lecteurs sceptiques, les plus nombreux, qui continuent, malgré le démenti de la programmation du théâtre de Hugo, abondante ces dernières années sur les scènes françaises, de croire que ce théâtre est injouable. Je me propose de montrer le contraire à partir d'une étude de quelques représentations particulièrement marquantes, qui ont fait date dans l'histoire de la représentation, et donc dans celle de la réception du théâtre de Hugo[1].

Force est de constater malgré tout que Hugo n'est plus, et n'a peut-être jamais été depuis sa mort, un auteur à la mode ; il est même encore d'assez mauvais goût de dire qu'on s'intéresse à ce théâtre ; la plupart du temps, l'interlocuteur fait la fine bouche, ou reconnaît aimer lui aussi Hugo, et même son théâtre, en prenant malgré tout la précaution de s'excuser du ridicule auquel il s'expose avec un tel aveu. Le discrédit qui continue à peser sur le théâtre de Hugo est profond : les grandes pièces connues (*Hernani*, *Ruy Blas*, *Marie Tudor*, *Lucrèce Borgia*, *Marion Delorme*) parce qu'elles ne seraient finalement que des mélodrames améliorés ; les grandes pièces épiques (*Cromwell*, *Les Burgraves*) à cause de leur démesure temporelle ; les autres sont pratiquement inconnues du public ; le *Théâtre en Liberté*, quant à lui, reste largement ignoré, ou passe au mieux pour une curiosité, du "spectacle dans un fauteuil".

Pourtant, après avoir été largement absent de la scène pendant la première moitié de ce siècle, le théâtre de Hugo est réapparu à l'affiche, grâce à Jean Vilar, qui mit en scène *Ruy Blas* en 1954 et *Marie Tudor* en 1955 avec un grand succès public qui ne s'est

quasiment pas démenti depuis. Si cette affirmation peut surprendre, c'est que nous sommes en présence d'un paradoxe : on constate régulièrement, à la sortie des représentations du théâtre de Hugo, que le public aime, puis en lisant les revues de presse, que les critiques font les difficiles. Comment rendre compte de ce paradoxe ? Comment expliquer les préjugés qui condamnent *a priori* le théâtre d'un écrivain reconnu d'abord pour son œuvre poétique et romanesque ?

Mon hypothèse est qu'il y a deux façons de considérer cette dramaturgie : la première consiste à buter sur l'esthétique du compromis qui fut la sienne à la création : Anne Ubersfeld a montré[2] que pour être jouable dans les années 1830, Hugo ne pouvait faire éclater l'espace et le temps comme s'y autorisera Musset à partir du moment où ce dernier renoncera à la représentation de son théâtre sur la scène de son temps. Cette première attitude consiste finalement à juger Hugo à l'aune de cette norme paradoxale du théâtre romantique que seraient les pièces de Musset, dont l'éclatement spatio-temporel s'accorde si bien avec l'espace vide de la scène contemporaine, qui use elle aussi davantage de la métonymie que du réalisme mimétique. On se sent alors gêné par des questions esthétiques apparemment insolubles, que chaque metteur en scène est pourtant amené à résoudre dans sa pratique : comment jouer le sublime sans ridicule ? comment jouer le grotesque sans parodie ? comment dire le vers de Hugo sans grandiloquence mais sans prosaïsme ? Y-a-t-il supériorité des pièces en vers sur les pièces en prose ? Faut-il un décor simple ou un décor machiné ? Le caractère adversatif des questions ainsi posées traduit, me semble-t-il, l'enfermement du goût français, encore très globalement réfractaire au mélange des genres.

La deuxième attitude consiste à ne pas poser les questions esthétiques en termes d'opposition simple, mais à faire confiance aux potentialités artistiques du texte. Je ne veux pas dire évidemment que le sens y serait déjà comme tout naturellement constitué, bien au contraire. Je veux dire que le théâtre de Hugo, comme celui de Musset, comme celui de Kleist ou de Büchner, n'a pas été écrit uniquement pour la scène de son époque, et ne doit donc pas être considéré comme une rareté, une pièce de musée qu'on ressortirait plus ou moins intacte pour l'expliquer en la resituant aussitôt dans son

contexte historique. Interrogé sur la représentation contemporaine des pièces classiques, Antoine Vitez déclarait en 1976 : «le mot qui aujourd'hui m'irrite le plus est celui de dépoussiérage : (…) l'idée que les œuvres seraient intactes, luisantes, polies, belles, *sous une couche de poussière*, et qu'en ôtant cette couche de poussière on les retrouverait dans leur intégrité originelle. Alors que les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. (…) Le dépoussiérage, c'est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps.»[3] Il me semble qu'appliquée au théâtre de Hugo, cette conception de la mise en scène peut délivrer les praticiens d'aujourd'hui de leurs réticences éventuelles. De fait, on a pu assister, ces dernières décennies, à des mises en scène qui faisaient émerger de l'océan du XIXe siècle de splendides galions.

BRÈVE HISTOIRE DE LA MISE EN SCÈNE DE HUGO AU XXE SIÈCLE

La portée novatrice des mises en scène de l'après-guerre à nos jours se mesure par contraste avec le style de jeu dans lequel s'était enlisé le théâtre de Hugo à la fin du siècle dernier. A son retour d'exil, le grand homme, légende vivante de son siècle, est fêté par la nation réconciliée. Mais de manière étonnante, au lieu de donner à entendre le *Théâtre en Liberté*, écrit en exil, et dont l'esthétique est tout à fait nouvelle, les institutions de la République vont célébrer l'œuvre de la période romantique, qui a cessé de provoquer, et autour de laquelle s'établit un consensus à double tranchant. La tradition va en effet figer son théâtre dans un style de jeu ampoulé et décorativiste certes très séduisant pour l'œil (les décors sont applaudis pour leur beauté intrinsèque, et le phénomène s'aggrave à la fin du siècle, certains spectateurs ne venant que pour les décors, applaudis jusqu'à dix minutes)[4], mais qui nuira gravement à son interprétation parce qu'il opère un décrochage complet de ce théâtre avec le monde réel. Zola, dans son combat pour le naturalisme, publie alors quelques articles dénonçant l'inadéquation de la thématique de Hugo avec les préoccupations contemporaine ; ce théâtre lui semble

terriblement daté parce que la manière ampoulée dont on le joue rend creuses ou insignifiantes ces intrigues de cour entre une reine et son laquais, entre un roi et un grand d'Espagne. La fin de la vie du grand homme est marquée par la sclérose des célébrations républicaines, qui permettent à des monstres sacrés comme Sarah Bernhardt et Mounet-Sully de trouver des rôles à leur mesure mais finissent par desservir la réputation du théâtre de Hugo, qui connaîtra un long purgatoire pendant la première moitié de ce siècle ; cette réputation restera entachée des préjugés dont je parlais en ouverture, dont nous n'avons pas fini d'hériter.

Le théâtre de Hugo est remis à l'honneur dans les années cinquante par Jean Vilar, qui y est initié par Aragon : d'abord sceptique, Vilar s'enthousiasme rapidement pour ce grand précurseur du théâtre populaire que représente à ses yeux Hugo, jusqu'à souhaiter mettre le mot d'ordre «Vive Victor Hugo !» au fronton du T.N.P. *Ruy Blas* et *Marie Tudor*, servis par des acteurs aussi charismatiques que Gérard Philipe et Maria Casarès, séduisent tous les publics, notamment la jeunesse, au prix d'un travail courageux de rupture avec le style pathétique, de recherche d'un certain «naturel» — la notion est toute relative, car revendiquée par maint nouveau mouvement artistique — et d'exhibition de la fable, dans la mesure où la grande scène vide du T.N.P. permet enfin au drame de se déployer dans l'espace de l'histoire, celle des peuples et non plus seulement celle des grands de ce monde.

En 1964, *Lucrèce Borgia* est jouée au festival du Marais, dans une mise en scène de Bernard Jenny, avec décor et costumes de Léonor Fini, en plein air selon la tradition d'Avignon, dans la cour de l'hôtel de Soubise. On apprécie la magie des couleurs, la somptuosité des éléments scéniques qui réutilisent la solennité de l'architecture du lieu théâtral. Arnaud Laster se souvient du «style incisif», du «langage clair», de l'«action rapide et mouvementée»[5] . Un débat est organisé à l'occasion de ces représentations, où Vilar prend la défense de Hugo. Toujours dans la même mouvance, 1968 est une année faste : trois spectacles sont consacrés à Hugo, dont on redécouvre la force contestataire[6].

Dans les années 1970-1980, Antoine Vitez inscrit à son tour Hugo à son répertoire ; sa longue fréquentation du théâtre de Hugo se concrétise dans trois mises en scène

retentissantes : celle des *Burgraves*, en 1977, est déroutante, mais propose un travail de dé-construction du texte par la diction, partagée entre cinq personnages qui se partagent et échangent les rôles ; cette dé-construction brouille certes totalement l'intrigue, mais permet étrangement de faire entendre la puissance poétique du texte. La mise en scène d'*Hernani* en 1985, pour le centenaire de la mort de Hugo, fait date, en orientant l'intrigue vers la quête de pouvoir de Don Carlos, interprété par Redjep Mitrovitsa, et en affaiblissant du même coup la figure du héros. Celle de *Lucrèce Borgia* l'année suivante exhibe la schize du monstre sublime et le trucage du destin dans cette réécriture romantique de la tragédie des Atrides. Ces trois spectacles, — nous reviendrons sur les deux derniers — jouent à déplacer les orientations actantielles attendues et donnent à déchiffrer, dans la géométrie de la scénographie même, les structures dramaturgiques fondamentales de l'univers hugolien.

Sur les traces de Vitez, Daniel Mesguich, avec sa mise en scène de *Marie Tudor* en 1991, pousse à la limite l'esthétique de rêve de théâtre élaborée pour Hugo par son prédécesseur. Dans un espace baroque, machiné jusqu'à l'illusionnisme, il donne à voir l'ubiquité du pouvoir royal, les ressemblances entre personnages opposés (Jane et la Reine, habillées de façon semblables, Fabiano Fabiani et le juif), montre la non-pertinence de toute simplification manichéenne, met en abyme la comédie du pouvoir, et oriente la pièce vers une interprétation anthropologique qui, faisant de la victime de la tyrannie un bouc émissaire, affaiblit la portée idéologique de la dénonciation de la peine de mort.

Enfin, notre époque a la révélation posthume du *Théâtre en liberté*, écrit par Hugo pendant l'exil dans un style si novateur qu'il restait impraticable au XIXème siècle, mais qui séduit à partir des années soixante de jeunes metteurs en scène souvent influencés par Brecht, et continue à constituer un répertoire de choix pour les jeunes troupes. *L'Intervention* créée par Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent, reprise par Ewa Lewinson*, Mille Francs de récompense* découverte par Hubert Gignoux en 1960 et reprise plus récemment par la Compagnie Meyrand-Tephany, René Loyon et Benno Besson, *Mangeront-ils ?* joué notamment en 1968, sont des découvertes posthumes de

qui invitent à reconsidérer les problèmes d'interprétation idéologique et apportent des solutions esthétiques rétrospectives au théâtre de la période romantique. Le peuple est ici directement représenté et accède à une parole propre qui n'en reste pas moins récupérée dans *L'Intervention*, et marginalisée dans *Mille Francs de récompense*. Ces mises en scène épiques permettent au grotesque de déployer sa force subversive.

COMMENT DIRE LE THÉÂTRE DE HUGO ?

Ni grandiloquence ni prosaïsme…

Si l'on se fige dans la première attitude évoquée tout à l'heure, on a l'impression d'avoir à choisir, ou à ne pas choisir, entre la grandiloquence apparente du texte, liée non seulement à l'expression des passions, mais surtout à une caractéristique de la parole hugolienne analysée par Anne Ubersfeld [7]: les discours où se formule la plainte légitime, où s'expriment les revendications justes contre un ordre inique, sont dites à qui ne peut les entendre ; telle est l'une des caractéristiques des héros hugoliens qui, une fois prise en considération, permet d'échapper à tout ridicule si on la met en scène, comme le faisait Vitez avec le fameux «je suis une force qui va», qu'Aurélien Recoing clamait dans le désert du plateau vide, ou comme on peut le faire en accentuant, en exhibant l'indifférence des ministres à la tirade de *Ruy Blas* .

La tentation du naturel prosaïque, qui gomme les aspérités et la violence du texte, est une autre stratégie d'évitement tout aussi fâcheuse. Elle fait tomber le texte dans le drame bourgeois, dont ne voulait pas Vilar qui disait à ses acteurs pour *Ruy Blas* : «Pas de vain lyrisme, certes, cependant doit être proscrit le ton de tous les jours.»

… mais «pas de pudeur»

Le courage consiste en la matière à libérer les acteurs de la «peur de l'emphase» et de la «pusillanimité bourgeoise» dont parle Vitez ; on aurait tort en effet d'aplatir l'histoire littéraire et de rabattre le drame romantique sur le modèle classique ; pourtant, à lire les dossiers de presse, il semble que la rupture esthétique ne soit plus toujours bien perçue, dès lors qu'on situe la naissance de la modernité à partir de Baudelaire, dans un geste de refoulement qui permet de gommer toute la période romantique finalement

assez mal acceptée des Français. Mais il faut en prendre son parti, le théâtre de Hugo, davantage sans doute que celui de Musset, est rebelle aux bienséances et à la vraisemblance.

C'est ce qu'avait compris Vilar, qui, dans ses notes de travail destinées aux acteurs, leur demandait de jouer sans pudeur, sans psychologisme, en faisant confiance au texte de Hugo.

> «Dans l'ensemble, (…) nous jouons comme si nous avions des arrières-pensées profondes. Erreur : s'il y a des arrières-pensées dans cette œuvre, elles sont toutes simples et Hugo nous les livre *entièrement.* Vous donc, interprètes de Hugo, vous devez les livrer *entièrement.* Ne gardez rien sur le cœur. Sinon Hugo, ce "gaillard" populaire, vous balance vertement un bon petit coup d'épaule. En effet, le vers de Hugo parvient à notre oreille un peu trop étouffé par vous (…) et nous vous en voulons (…) d'avoir atténué les générosités verbales du poète.
> (…) Nous jouons un peu trop comme des gens compliqués ou profonds.
> Eh non ! un peu moins de profondeur et un peu plus en surface. (…)
> Le ton changera, je crois, le jour où, dans le dialogue, dans le *cliquetis* du dialogue (…) nous jouerons avec le cœur[8].
> *Aisance, articulation nette,* respect des effets. Voilà, en deux ou trois mots, les nécessités techniques.
> *Réalisme* donc et aussi *poésie*.
> Ces deux nécessités, contradictoires d'apparence, il faut à tout prix les marier. Et dans une union heureuse. Il faut colorer l'une et l'autre. Avec évidemment beaucoup de goût.
> (…) N'enroulez pas autour du vers ou des répliques de Hugo, des jeux ou des intonations, ou des phrases d'acteurs, trop particuliers à vous mêmes, trop personnels, chapeau bas devant le poète. Et verbe haut. Restez des interprètes, n'imposez pas votre nature à celle du poète. (…)
> Nous léchons trop les vers et les sentiments. Ça donne l'impression que l'on s'écoute parler (…). Rien de plus néfaste à Hugo qu'un interprète qui lèche, surlèche ses alexandrins écrits en pleine inspiration et de plein jet. A notre tour, avec Hugo, nous devons éblouir cette assemblée d'enfants que sont des spectateurs (…)»[9].

Le principe du refus des numéros d'acteurs et de la simplicité du style de jeu fait partie de l'esthétique et même de l'éthique artistique de Jean Vilar ; ne pas «en rajouter» donc, mais ne pas «se défiler» non plus devant la violence du style ; en somme, les comédiens craignent d'être mièvres ou de mauvais goût. Ces atermoiements — peut-être s'agit-il précisément de ces «arrière-pensées» non identifiées dont parle Vilar — ne sont pas fortuits. Ils correspondent à la difficulté de cerner précisément ou d'accepter tout simplement le style de Hugo, et au-delà, le romantisme tout entier, comme le montre cette mise au point de Vilar à ses comédiens deux jours après la première représentation :

> «JEUDI SOIR, 25 février
>
> Dans l'ensemble, tout va bien,
> Mais cela manque de violence, de tempérament, de chaleur.
> *Ruy Blas* est une pièce bien faite et *intense*.
> Je demande aux ministres d'être *âpres, durs, rapaces.*
> Aux amoureux d'aimer comme des fous.
> Aux drôles d'être tonitruants ou vifs.
> Aux rôles d'autorité d'être autoritaires, vifs, nets, forts.
> Nous manquons encore de flamme.
> Il faut jouer, si ce mot a un sens, *romantique*. Pas de pudeur.
> Oui, *pas de pudeur.*»[10]

On retrouve une préoccupation analogue chez Vitez, qui déjoue volontiers les attentes du spectateur pusillanime : ainsi, la fameuse scène du «Vous êtes mon lion superbe et généreux» est jouée chez lui dans un slow. La redondance amoureuse du discours et du geste crée, magiquement, un effet d'une grande simplicité.

La diction du vers hugolien, et sans doute aussi de la prose, nécessite de se laisser aller au rythme travaillé de l'alexandrin. Celui-ci n'est pas, comme on le croit trop souvent, «disloqué» — ce n'est pas parce qu'il emploie l'expression dans un poème des *Contemplations*[11], et dans un contexte polémique, qu'il faut y adhérer aveuglément. Au contraire, le rythme très travaillé du vers hugolien, comme l'a montré Meschonnic, ne demande qu'à être suivi pour donner toute sa puissance poétique au phrasé. Vitez

indique ainsi[12] qu'il faut respecter les enjambements, c'est-à-dire ne pas les faire, pour maintenir la tension instaurée par l'application «d'un parler familier sur la grille alexandrine». La diction des acteurs de Vitez était d'ailleurs extrêmement chantée, d'où un effet poétique qui, excluant le réalisme, écartait aussi la question de la vraisemblance en mettant l'accent sur l'étrangeté du texte.

COMMENT DISTRIBUER ET INTERPRÉTER LES PERSONNAGES ?

Les mises en scène les plus réussies sont aussi celles qui renoncent à tout manichéisme dans l'interprétation des personnages, contrairement à ce que certains critiques actuels continuent à prétendre. Certes, les personnages de Hugo peuvent ressembler au premier abord à des personnages de mélodrame : la fille perdue (Jane), la femme bafouée (Doña Sol, Marie Tudor), le justicier valeureux (Hernani, Gilbert, Ruy Blas), le traitre (Fabiano Fabiani, Salluste). Mais ces classifications ne tiennent pas, car les dénouements ne sont pas providentiels, et les personnages de Hugo ont des motivations, des désirs et des traits distinctifs complexes, ce que confirment les meilleures compositions d'acteurs.

A tel point que les seconds rôles enthousiasment plus facilement la critique que les premiers : les grotesques emportent plus facilement l'adhésion que les héros sublimes ; ceci ne tient pas à la performance particulière du comédien, mais plutôt à la fragilité constitutive du héros. Les deux pièces que la tradition scolaire a consacrées, *Hernani* et *Ruy Blas*, sont justement celles où le héros est le plus vulnérable dans sa position centrale de sujet de la quête actantielle. Cette remarque s'applique aux seuls personnages masculins, descendants déshérités des grandes figures héroïques. De fait, c'est le statut même du héros romantique qui est ici en question. Impossible de voir dans Ruy Blas interprété par Gérard Philipe ou dans Hernani interprété par Aurélien Recoing des personnages positifs ; le jeu des acteurs suit la logique d'un dénouement qui ruine toute efficacité de leur *praxis* à changer le monde, en dénonçant le caractère fondamentalement individuel de leur démarche. Quand les personnages secondaires le disputent au personnage principal, la dimension critique de la pièce apparaît plus

nettement ; c'était le cas dans *Hernani* de Vitez, qui donnait le beau rôle à Don Carlos interprété par Redjep Mitrovitsa ; la positivité inattendue — et toute relative — de sa quête du pouvoir, inscrite dans l'échec de la conspiration, son geste de clémence, et sa renonciation à Doña Sol, rendent son projet politique plus convaincant que la quête personnelle du proscrit. Don Carlos est d'ailleurs le seul à sortir vivant de la pièce, après les suicides en chaîne du dernier acte dont il est absent[13].

Il en va de même pour les personnages féminins ; Maria Casarès dans le rôle de Marie Tudor pouvait être à la fois tonitruante et fragile, énergique et nerveuse, sidérante ou électrique. Vitez aussi savait montrer, par son art de la distribution et sa direction d'acteurs, la complexité des personnages féminins, qui ne sont en aucun cas héroïnes de mélodrame : ainsi, Nada Strancar, interprète de Lucrèce Borgia, par la grande souplesse et l'étendue de son registre, montrait la beauté du monstre, et Jany Gastaldi, interprète de Doña Sol, donnait tout son sens au sous-titre d'*Hernani*, *tres para una*, en résistant à un Don Carlos pourtant séduisant au terme d'un corps-à-corps ambigu, ou en câlinant affectueusement Don Ruy.

Quant aux traîtres, loin d'être les repoussoirs du justicier comme dans le mélodrame, ils servent le plus souvent, comme Gubetta, Simon Renard ou Salluste, qui ont la beauté du diable, à débusquer les contradictions du puissant ou du héros. Vitez faisait quant à lui une composition magistrale de Don Ruy en vieillard fou d'amour qui relevait dialectiquement l'opposition traditionnelle entre père noble de tragédie et barbon de comédie.

COMMENT CONSTRUIRE LE DÉCOR ?

Une fois admise l'idée selon laquelle les didascalies hugoliennes sont avant tout l'œuvre d'un auteur qui s'intéressait de près à la mise en scène de ses œuvres avant même la naissance du metteur en scène proprement dit, qui date de la fin du siècle, on constate que ces didascalies peuvent très bien ne pas être suivies aujourd'hui à la lettre, loin de là, et que Musset n'est donc pas le seul romantique à avoir anticipé la scène moderne. Hugo, tout en chargeant son texte d'indications pour mieux maîtriser les

ardeurs des décorateurs de son temps, n'en avait pas moins prévu qu'on pouvait jouer *Ruy Blas* avec une table et quatre chaises. Mais il faut attendre le plateau nu du T.N.P. pour que puisse enfin se déployer, renouant avec l'esthétique élisabéthaine, la grande scène de l'histoire.

Dans le *Ruy Blas* de Vilar, la scène n'est pas entièrement vide ; en effet, on a malgré tout besoin, dans le théâtre de Hugo, des objets, dont le rôle est à la fois dramatique, indiciel et symbolique. On ne saurait se passer du nécessaire à écrire dans l'acte I de *Ruy Blas* ; on ne saurait se passer des objets utiles à l'action (le poignard) ou symboliques (la dentelle remplit ces deux fonctions) ; Vilar avait eu aussi une trouvaille remarquable : la mappemonde que fait tourner Ruy Blas devant les ministres pour leur figurer la grandeur du royaune d'Espagne où jamais le soleil ne se couche, citation du *Dictateur* de Chaplin.

Dans *Marie Tudor*, les effets terrifiants d'ombre et de lumière, l'utilisation des leit-motive musicaux de Maurice Jarre qui, comme à l'opéra, ou comme au cinéma, accompagnent un thème ou annoncent l'arrivée d'un personnage ou d'un événement, donnaient une dimension fantastique au décor.

Vitez, lui, recréait par la scénographie les grandes métaphores de l'imaginaire hugolien :

La scénographie de Yannis Kokkos pour *Hernani* est une sorte de modèle de beauté signifiante au théâtre : l'aire de jeu y était en même temps puissamment symbolique. Un grand escalier parcouru en tous sens par les personnages y disait tour à tour l'autorité de Don Ruy sur sa nièce, la montée du désir amoureux[14], la grandeur de Don Carlos dans la clémence, la décadence de la vieille noblesse. La galerie de portraits dans le château de Silva était constituée de tableaux de mains géantes peintes en clair-obscur, qui disaient la puissance du passé, du souvenir, le poids de l'honneur, la fragilité de Don Ruy. A ces mains fixes s'opposait la main de pierre fantastique qui sortait du tombeau de Charlemagne pour transmettre la grandeur de l'empereur du passé au futur Charles-Quint.

Dans *Lucrèce Borgia*, le plateau fortement incliné aidait les acteurs, comme à l'opéra, à mieux projeter leur voix, et permettait d'instaurer une tension poétique entre la profération tragique et la diction parfois familière de la prose. Mais au dernier acte, le choix de Vitez, qui était de ne pas représenter le festin, faisait retomber la tension dramatique, interdisant le contraste grotesque entre la fête et la mort. L'une des beautés du décor résidait dans le choix d'un espace vide et noir qui brouillait la frontière entre scènes d'intérieur et scènes d'extérieur ; le franchissement invisible de cette frontière rendait particulièrement prégnante l'impression d'ubiquité du pouvoir.

Loin des pompes décorativistes, le théâtre de Hugo, comme celui de Musset, peut donc être magnifiquement joué, dans une scénographie qui soit une aire de jeu signifiante, plateaux inclinés d'opéra, escaliers géants, scènes superposées comme chez Mesguich, ou plus simplement espace nu structuré par quelques objets métaphoriques ou métonymiques, les silhouettes et la proxémique des corps.

Finalement, il apparaît qu'avec ses architectures englouties, ses mains de pierre, ses rideaux fantômes, ses miroirs magiques, ses escaliers en fuite, ses cachots ouverts, ses ombres portées, ses barbes d'étoupe, le théâtre de Hugo, afin d'être le pays du vrai, n'est décidément pas le pays du réel.

LE SUBLIME, LE GROTESQUE ET LE GOÛT FRANçAIS

La désacralisation du héros, si elle est opérée par les incertitudes actantielles qui permettent au metteur en scène de jouer sur plusieurs Sujets possibles, est également à l'œuvre dans le travail de sape par le grotesque, qui passe encore très mal sur les scènes françaises, non seulement parce que le public y est foncièrement rétif, mais aussi parce qu'il est très délicat à réaliser. Il ne doit pas être confondu en effet avec la parodie ou l'autodérision, tentation à laquelle certains succombent pourtant parfois. Le grotesque joue dans le théâtre de Hugo à plusieurs niveaux : on trouve d'une part le contrepoint comique shakespearien ; on le trouve à l'œuvre encore dans les scènes d'inversion carnavalesque du festin de *Lucrèce Borgia* manqué comme on l'a dit par Vitez, de la noce d'*Hernani* ou du tripot de *Mille Francs de récompense* ; mais on le trouve surtout

au cœur même de chacun des personnages "sublimes", qui mine leurs prétentions héroïques, et les rend encore plus émouvantes à la fois. Un exemple : dans la mise d'*Hernani* par Vitez, Jany Gastaldi tape sur le bouchon après avoir bu la fiole de poison ; tout l'art du metteur en scène consiste ici à faire rire, avec Hugo et non pas contre lui, au moment le plus tragique. Jouer Hugo avec un esprit de sérieux est donc une entreprise périlleuse ; c'est croire naïvement au manichéisme d'un auteur qui brouille les contrastes au cœur même des antithèses, qui voue ses héros à l'échec et congédie la transcendance de ses dénouements.

On peut montrer au contraire comment le théâtre de Hugo dépasse toujours les oppositions esthétiques dans lesquelles on tente parfois de l'enfermer. Il ne serait plus jouable, en effet, si l'on s'en tenait à la manière dont il fut donné à voir à sa création. Pas jouable, donc, dans un décor lourdement décorativiste ; pas jouable, non plus, dans l'univocité d'un registre sublime comme dans la platitude de la parodie. Pour qu'il soit jouable, il faut accepter de lever les oppositions traditionnelles entre onirique et épique, symbolique et didactique, qui ne résistent pas à la force de l'écriture hugolienne, intimement travaillée par le grotesque. Les meilleures mises en scène sont souvent celles qui, n'aplatissant pas les registres, jouent non pas ce que le texte veut, mais peut dire, et font entendre, en permanence, par le jeu de frottement des codes théâtraux, les contradictions intimes du texte, prétendent moins mettre au jour une intériorité du personnage que figurer les pulsions qui l'animent, faisant ainsi sentir la fragilité du héros au moment même où il affirme sa force, l'enfance du puissant, la beauté du monstre, l'alacrité du vieillard, la pluralité des désirs.

Florence NAUGRETTE

Université de Rouen (CEREdI)

Notes

[1] Dans le cadre de ce colloque, mon but est de donner des perspectives d'ensemble, et non des analyses de spectacles détaillées ; celles-ci figurent dans ma thèse de doctorat, *La Mise en scène du théâtre de Victor Hugo, de 1870 à 1993*, Institut d'Etudes théâtrales de Paris III, 1994, sous la direction de Anne Ubersfeld.

[2] Dans l'ouvrage de référence sur le théâtre de Victor Hugo, *Le Roi et le bouffon*, José Corti, 1974.

[3] Antoine Vitez, entretien avec Danielle Kaisergrüber, "Théorie / pratique théâtrale", *Dialectiques*, nº 14, été 1976, pp. 8-16.

[4] Voir Anne Ubersfeld, *Le Roman d'Hernani* , iconographie réunie et commentée par Noëlle Guibert, Comédie Française / Mercure de France, Paris, 1985.

[5] Arnaud Laster, *Pleins feux sur Victor Hugo*, Comédie-Française, 1981, p.330.

[6] Voir leur présentation dans le livre d'Arnaud Laster, *Ibid.*

[7] Anne Ubersfeld, *Paroles de Hugo*, Messidor, 1985.

[8] C'est-à-dire, me semble-t-il, dans le contexte, non pas avec nos émotions, mais avec courage, sans retenue.

[9] *Du Tableau de service au théâtre*, Notes de service de Jean Vilar, *Cahiers théâtre Louvain*, nº 53, 1985, pp. 47-48.

[10] *Ibid.*, p.49.

[11] *Les Contemplations*, «Quelques mots à un autre», I, 26.

[12] Antoine Vitez, Préface à *Hernani*, édition commentée par Anne Ubersfeld, Livre de Poche, 1987.

[13] Sur le sens du monologue de Don Carlos, voir les analyses décisives de Franck Laurent dans sa thèse, *Le Territoire et l'océan. Europe et Civilisation, espace et politique dans l'œuvre de Victor Hugo, des Orientales au Rhin, 1829-1845* , janvier 1996, Université de Lille III, sous la direction de Jean Delabroy.

[14] Dans *L'interprétation des rêves*, Freud fait du motif de l'escalier qu'on gravit un symbole de l'acte sexuel.